



Les voies/voix de la vengeance à l'opéra au XIXe siècle

Olivier Bara

► To cite this version:

Olivier Bara. Les voies/voix de la vengeance à l'opéra au XIXe siècle. Céline Bohnert Régine Borderie. Poétiques de la vengeance. De la passion à l'action, Classiques Garnier, pp.93-106, 2013. hal-00914571

HAL Id: hal-00914571

<https://hal.science/hal-00914571>

Submitted on 5 Dec 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les voies/voix de la vengeance à l'opéra au XIX^e siècle

« [...] ici chacun se venge », proclame Ruy Blas au dénouement, sanglant, du drame de Victor Hugo¹. La déclaration vengeresse pourrait s'appliquer au champ lyrique, dans son extension historique, culturelle et esthétique tant les mots « vengeance », « *vendetta* », « *Rache* » ou « *revenge* » ponctuent, amplifiés par l'hyperbolisation du chant, duos, airs ou finales d'opéras. « Poursuivons jusqu'au trépas l'ennemi qui nous offense », décrète Armide chez Quinault et Lully en 1686 (acte I, scène IV). « *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen* », chante la Reine de la Nuit chez Mozart en 1791 (« Mon cœur est tout brûlant de vengeance infernale », acte II, scène VIII). « *Si, vendetta, tremenda vendetta / Di quest'anima è solo desio* », martelle Rigoletto chez Verdi, d'après Hugo, en 1851 (« Oui, vengeance, terrible vengeance, / C'est le seul désir de mon âme », acte II, scène VIII). « *Here my tragedy began, here revenge begins* », déclame sur un mode hypnotique Miss Jessel, dans *The Turn of the screw*, *Le Tour d'écrou* de Benjamin Britten, d'après Henry James, en 1954 (« Ici a commencé ma tragédie, ici commence ma vengeance »). C'est comme si l'opéra s'était donné pour mission d'explorer les zones obscures du déchaînement passionnel et de baliser les territoires archaïques des cultures humaines, un monde d'avant la retenue imposée au sujet ou au clan par la morale du pardon ou par l'institution de la justice – du moins serait-ce la leçon délivrée par une approche anthropologique. Sans doute la vengeance possède-t-elle, comme sujet et comme donnée dramatique, – selon cette fois une approche dramaturgique – une charge spectaculaire auquel les enchantements lyriques, pas plus que la fable tragique, ne sauraient renoncer. Sans doute aussi la vengeance trouve-t-elle une voie d'expression privilégiée dans le chant, dont l'expressivité (hauteur de son, intensité, couleur, accents) transcende la communication commune pour laisser entendre, stylisée ou métaphorisée par la musique vocale, la brutalité quintessenciée des affects qu'aucune civilité ni socialité ne contrôlèrent plus.

C'est cette double question croisée, engageant la dramaturgie lyrique et l'écriture vocale, qu'il s'agit ici d'aborder, en resserrant le propos et le champ d'investigation sur un XIX^e siècle où éclatent les rhétoriques de l'opéra d'Ancien Régime², et sur une zone culturelle et linguistique intégrant la France et l'Italie, engagés dans une série d'échanges, musicaux et littéraires, particulièrement féconds pour le développement de l'opéra³. Plus précisément, le

¹ Victor Hugo, *Ruy Blas* (1838), acte V, scène III, éd. Patrick Berthier, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 1997, p. 224.

² Voir l'article de Judith Leblanc dans le présent volume.

³ Voir Hervé Lacombe (dir.), *L'Opéra en France et en Italie (1791-1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraires et musicaux*, Paris, Société française de musicologie, 2000.

corpus sera resserré, pour les besoins de l'analyse et de la démonstration, autour de quatre ouvrages : deux opéras français et deux opéras italiens, un grand opéra romantique, un opéra-comique, un *melodramma romantico*, un opéra légendaire, inclassable, ouvrant la voie de la modernité au début du XX^e siècle. Ces quatre opéras sont les suivants, chronologiquement : *La Juive*, grand opéra de Fromental Halévy sur un livret d'Eugène Scribe⁴, créé à l'Opéra de Paris (Académie royale de musique) le 23 février 1835 ; *Il trovatore* (*Le Trouvère*), de Giuseppe Verdi, créé à Rome (Teatro Apollo) le 17 janvier 1853, sur un livret de Salvatore Cammarano complété par Leone Emanuele Bardare⁵, d'après la pièce espagnole d'Antonio Garcia Gutiérrez, *El Trovador* (1836) ; *Le Roi d'Ys*, d'Édouard Lalo, sur un livret d'Édouard Blau⁶, opéra en 3 actes et 5 tableaux, créé au Théâtre du Châtelet le 7 mai 1888 ; *Turandot*, *dramma lirico* en 3 actes de Giacomo Puccini, livret de Giuseppe Adami et Renato Simoni, opéra laissé inachevé par le compositeur, créé de façon posthume à la Scala de Milan le 25 avril 1926⁷.

Ce corpus, volontairement hétérogène, assume dans sa constitution sa part de subjectivité ; il pourrait recevoir de multiples contre-propositions de reconfiguration, invitant par exemple à inclure l'opéra romantique allemand (*Lohengrin* de Wagner, avec les personnages de Telramund et Ortrud), ou à envisager les avatars d'*Othello* sur la scène lyrique (Rossini, Verdi), ou encore à saisir les résurgences de schémas tragiques antiques (*Médée* de Cherubini, *Norma* de Bellini). Il s'agit néanmoins, par la confrontation entre ces quatre ouvrages particuliers saisis dans l'immense champ des « opéras de la vengeance », composés sur un peu moins d'un siècle, d'envisager quelques reconfigurations dramaturgiques du motif de la vengeance, de cerner l'évolution de ses implications esthétiques et de ses significations socio-culturelles, et enfin, puisque telle est la *ligne de fuite* de notre propos, de cerner quelques métamorphoses musicales et vocales du chant « vengeur ».

Schémas dramatiques de la vengeance

⁴ Eugène Scribe, Fromental Halévy, *La Juive*, grand opéra en 5 actes, livret publié par *L'Avant-Scène Opéra*, n° 100, juillet 1987.

⁵ Salvatore Cammarano, Leone Emanuele Bardare, Giuseppe Verdi, *Il trovatore*, *melodramma* en 4 actes, livret publié (avec une traduction française de Michel Orcel) par *L'Avant-Scène Opéra*, n° 60, mai 1995 [février 1884].

⁶ Édouard Blau, Édouard Lalo, *Le Roi d'Ys*, légende bretonne, opéra en 3 actes et 5 tableaux, Paris, Librairie théâtrale, 1979.

⁷ Giuseppe Adami, Renato Simoni, Giacomo Puccini, *Turandot*, *dramma lirico* en 3 actes, livret publié (avec une traduction française de Michel Orcel) par *L'Avant-Scène Opéra*, n° 220, mai-juin 2004. L'ouvrage est tiré de la pièce de Carlo Gozzi, *La fiabba cinese teatrale tragicomica* (1762) et de l'adaptation allemande, *Turandot, Prinzessin von China. Ein tragikomisches Märchen* (1802) de Friedrich von Schiller (dans la traduction italienne d'Andrea Maffei, 1857). La fable de Gozzi provient des 844^e et 904^e contes des *Mille et une nuits*.

Commençons par la dramaturgie de la vengeance dans ces quatre ouvrages, mises au point liminaires qui permettront de fournir les rappels nécessaires, en termes d'intrigue et de construction dramatique. Premier enseignement, visé par la constitution du corpus : la vengeance dans ces œuvres est inscrite dans des espaces temporels divers, menant des temps historicisés (*La Juive*, *Il trovatore*), aux temps légendaires archaïques (*Le Roi d'Ys*, *Turandot*). *La Juive* et *Il trovatore* sont situés dans un XV^e siècle conçu comme transition historique entre une ère obscure, le moyen âge, et une ère de reconquête civilisationnelle, la Renaissance, selon les représentations communes, dominantes au moment de la composition des ouvrages. *Il trovatore* se déroule à Saragosse et dans ses environs, dans une Espagne romantique, nocturne et violente ; *La Juive* est très précisément située en 1414, à Constance, en Suisse, dans le cadre historique du concile de Constance, celui de la réconciliation de tous les Chrétiens après l'écrasement des Hussites schismatiques par l'Empereur Léopold⁸. À l'opposé de ces données historicisées du grand opéra français ou du mélodrame verdien, *Le Roi d'Ys* comme *Turandot* emmènent, pour le premier, dans une Bretagne légendaire, pour le second, à Pékin, « dans les temps légendaires⁹ », sans autre précision de siècle. Le choix du corpus se veut porteur de ce premier constat : la vengeance comme thème, objet du spectacle, moteur de l'action, traverse les esthétiques et les genres dramatico-musicaux ; elle trouve à se réincarner au XIX^e siècle en de multiples temps spectaculaires comme en divers moments culturels de l'opéra, comme si, en ses divers avatars, la vengeance constituait une matrice toujours féconde pour le spectacle. La vengeance serait ce kaléidoscope d'intrigues dont le tournoiement assure le renouvellement dans la permanence des éléments premiers.

Trois schémas dramatiques élémentaires peuvent être cernés à l'intérieur des quatre opéras ici réunis.

Le premier se fonde sur un acte d'oppression collective, dirigé contre un groupe dont le héros ou l'héroïne se décrète vengeur singulier. Le schéma met en jeu le mécanisme de transmission des violences, selon la logique de la *vendetta* qu'aucune justice n'arrête, transformant le cycle des vengeances en loi historique (et en négation de l'histoire comme progrès). C'est le cas de *La Juive*, grand opéra français d'esprit libéral et voltairien, fondé sur la mise en scène des intolérances religieuses inscrites dans l'histoire. Selon Hans Ulrich Becker, « Le concile de Constance est, dans la mémoire juive, l'équivalent d'un chapitre cruel et révélateur à la fois : forcés d'abord de financer le spectacle du concile, les juifs furent

⁸ Voir Hélène Pierrakos, « Chrétienté, judaïté et la musique », dans *L'Avant-Scène Opéra*, n° 100, *op. cit.*, p. 20-23 ; Willem Bruls, « Réflexions sur *La Juive* », Programme de *La Juive*, Opéra National de Paris, 2007, p. 40-47.

⁹ « *A Pekino, al tempo delle favole* », dit le livret de *Turandot*, *L'Avant-Scène Opéra*, *op. cit.*, p. 5.

persécutés, assassinés ou chassés ensuite¹⁰ ». Dans l'intrigue conçue par Scribe, l'orfèvre Juif Eléazar est conspué par le peuple et arrêté avec sa fille Rachel parce qu'il travaille pendant le jour férié décrété par l'autorité chrétienne, le temps du Concile. Qui plus est, Rachel a eu une liaison avec un Chrétien, qui n'est autre que le prince héritier Léopold. Rachel et Eléazar sont tous deux condamnés à mort, à être plongés dans une cuve d'huile bouillante, sauf s'ils se convertissent. Cas de conscience pour Eléazar : lui seul sait que Rachel n'est pas sa fille, et qu'elle n'est pas juive ; c'est la fille d'un Chrétien, qu'il a autrefois sauvée d'un incendie à Rome. Or ce Chrétien, père de Rachel, n'est autre que le Cardinal de Brognis, présent au Concile. Dans un premier temps, Eléazar décide de résister à la logique fanatique religieuse, et de sauver Rachel : « Ah ! J'abjure à jamais ma vengeance, / Rachel, non, tu ne mourras pas¹¹ ». Mais dans l'enchaînement entre les deux parties du grand air de délibération d'Eléazar (le célèbre « Rachel quand du seigneur », immortalisé par Proust), ce sont les cris de haine à l'extérieur, « Au bûcher, les Juifs¹² », qui transforment le père aimant en père sacrifiant. Eléazar est précipité par l'oppression extérieure, la persécution religieuse et politique, dans une logique de vengeance qu'il souhaitait éviter. Les comportements individuels restent donc obscurs ou paraissent simplistes si l'on fait abstraction, dans ce schéma dramatique, du contexte politique et religieux du drame, celui de la haine confessionnelle¹³. Ce schéma « vengeur » dominé par le choc entre des communautés, religieuses, culturelles, politiques, est prédominant dans un XIX^e siècle marqué par l'invention des nations : la représentation chorale ou individuelle, musicale, vocale et scénique, de groupes antagonistes se trouve au cœur de la dramaturgie lyrique romantique – pensons aux *Huguenots* (Scribe, Meyerbeer) dans l'opéra français, à *Mosè in Egitto* et à *Nabucco* (opéras bibliques de Rossini et de Verdi) du côté italien parmi tant d'exemples possibles.

Le deuxième schéma décelable est celui de l'offense personnelle et de la vengeance individuelle, qui peut être dirigée contre un individu ou contre un groupe tout entier, rendu collectivement responsable de l'atteinte à l'intégrité affective et identitaire du sujet vindicatif marqué par l'*hybris*. Ce schéma semble constituer la perpétuation de la tradition tragique

¹⁰ Hans Ulrich Becker, « “Dieu de nos pères” - traces du passé dans l'œuvre de Fromental Halévy », dans Francis Claudon, Gilles de Van, Karl Leich-Galland, *Actes du Colloque Fromental Halévy (Paris, novembre 2000)*, Weinsberg, Musik-Edition Lucie Galland, 2003, p. 6. Dans ces mêmes Actes, voir l'article de Diana R. Hallman, « Halévy, judaism and *La Juive* », p. 117-125 et, du même auteur, « Un plaidoyer pour la tolérance », Programme de *La Juive*, *op. cit.*, p. 32-37.

¹¹ *La Juive*, n° 22, acte IV, scène V, *L'Avant-Scène Opéra*, *op. cit.*, p. 78.

¹² *Ibid.*

¹³ Je me permets de renvoyer à mon article, « *La Juive* de Scribe et Halévy : un opéra juif ? », dans *Juifs, judéité à Paris au début du XIX^e siècle*, sous la dir. de Roland Chollet, *Romantisme, revue du XIX^e siècle*, 2004, 3^e trimestre, n° 125, p. 75-89.

antique, le héros vengeur s'attribuant d'autorité le pouvoir divin, ou se substituant à l'institution judiciaire destinée à interrompre le cycle des vengeances (Eschyle). La dramaturgie repose ici sur une opposition entre l'individu et le groupe, et sur le spectacle de la dissolution des liens sociaux comme de la violation des tabous fondateurs¹⁴. Dans *Le Roi d'Ys*, Margared se révolte contre la raison d'État qui amène son père, le roi, à lui faire épouser, au nom de la paix publique, l'ennemi du royaume, Karnac. Or, Margared aime Mylio, fiancé de sa sœur. Elle pactise avec Karnac, qui décide de dénoncer le traité de paix, pour organiser une vengeance commune : ouvrir les vannes afin que les flots de la mer submergent la ville d'Ys. Domine dans ce schéma la jalousie vengeresse, née d'une blessure narcissique (souffrance amoureuse pour Margared, atteinte à sa virilité de chef guerrier pour Karnac vaincu), blessure qui amène à un désir d'élimination du rival voire d'anéantissement collectif. La vengeance se fait appel apocalyptique à la destruction universelle, au chaos – résurgence d'un motif tragique ancien, actif par exemple dans les célèbres imprécations de Camille contre Rome, dans *Horace* de Corneille.

Le troisième circuit de la vengeance apparaît dans *Turandot*, opéra contemporain des investigations psychanalytiques ; c'est le schéma traumatique de la vengeance, accomplie par délégation, dans lequel s'enferme la Princesse chinoise. Le traumatisme est lié à une offense non reçue personnellement, puisque c'est le souvenir du viol légendaire d'une aïeule qui fonde la décision de Turandot de venger sur les hommes cette atteinte fantasmée à l'intégrité du corps féminin. L'héroïne impose à chacun de ses prétendants trois énigmes réputées insolubles (les réponses à ces énigmes sont, symboliquement : « l'espérance », « le sang », « Turandot ») ; les vaincus ont tous la tête tranchée. La vengeance naît ici d'une crispation mémorielle, d'une possession par le passé autant que d'une dépossession identitaire : Turandot laisse parler en elle la voix de l'aïeule et son cri qui traverse le temps et les corps. Ce schéma découle en vérité du précédent : dès lors que la vengeance est inscrite dans une périodicité cyclique, sans fin, les descendants en héritent et doivent à leurs aïeux de se faire vengeurs, de porter, à l'instar d'Hamlet ou d'Hernani, la fardeau de la vengeance des pères. La modernité de Turandot réside dans l'association entre ce « devoir » vengeur et la frigidité de la « princesse de glace », laquelle valorise cette possession mémorielle par l'aïeule outragée pour mieux tenir à distance la possession sexuelle par l'homme honni.

Ces trois schémas dominants sont mis à nu par trois des quatre opéras retenus ici. Que révèle le quatrième ? *Il Trovatore* de Verdi, mélodrame nocturne et flamboyant, concentre en

¹⁴ La vengeance de Rigoletto, chez Verdi (d'après celle de Triboulet, dans *Le roi s'amuse* de Hugo, où elle était dirigée contre la personne royale) relève d'un tel schéma. Les exemples abondent dans le répertoire lyrique du XIX^e siècle : de *Gustave III* d'Auber ou du *Ballo in maschera* de Verdi au *Lohengrin*, déjà cité, de Wagner.

lui les trois schémas précédemment esquissés : la vengeance née de l'oppression collective, dirigée ici contre le groupe des bohémiens¹⁵, la vengeance déclenchée par la passion amoureuse jalouse, la vengeance par procuration, qui contraint le fils ou la fille à punir l'offense subie par les parents ou par les aïeux, et à s'aliéner dans l'identification à l'ascendant meurtri. Dans ce livret du *Trovatore*, souvent dénoncé pour son invraisemblance mélodramatique, c'est le « trop plein » qui fait sens : il finit par transformer le personnage central de la bohémienne Azucena en une figure tragique et surtout en un « creusé » de fantasmes concentrés autour de la figure maternelle : mère aimante et souffrante, usurpatrice, possessive et meurtrière. Azucena est traitée par Verdi en figure de Victime – victime d'un mal radical, d'une oppression telle qu'elle ne pourra, enfermée dans le cercle de la violence et de la vengeance, que perpétuer cette oppression. Elle est constamment associée au feu : le feu dans lequel elle a vu autrefois sa propre mère jetée, accusée de sorcellerie : soupçonnée d'avoir, par son seul regard, rendu malade l'un des fils du Comte de Luna. Pour venger sa mère, celle qu'on traite encore de « gitane immonde » (« *abbietta zingara*¹⁶ »), Azucena, a enlevé cet enfant moribond, l'enfant du comte, pour le jeter à son tour au feu. Mais Azucena s'est trompée d'enfant : c'est son propre fils qu'elle a livré aux flammes – vengeance détournée de son but par une ironie tragique¹⁷. Elle a alors élevé le fils du Comte comme le sien (c'est le Trouvère du titre), en lui cachant sa véritable identité. L'intrigue de l'opéra est aussi fondée sur un second motif de vengeance : la rivalité amoureuse entre le Trouvère et un autre fils du Comte de Luna, puisque tous deux aiment la même femme, Leonora¹⁸. À la fin, le fils du Comte se débarrasse du Trouvère en le faisant traîner à l'échafaud. Au moment où le Trouvère meurt, Azucena révèle au fils du Comte de Luna qu'il vient, nouveau Caïn, d'assassiner son propre frère ; elle s'écrie, radieuse : « *Sei vendicata, o madre !* », « Ma mère, tu es vengée¹⁹ ! ».

Le motif de la vengeance se fait langage, ici dramatico-musical, capable par sa plasticité de dire métaphoriquement et symboliquement divers états du monde et de l'individu, de dénoncer tantôt l'oppression des minorités, tantôt la révolte individuelle contre

¹⁵ Je me permets de renvoyer à mon article « Les Bohémiens à l'opéra au XIX^e siècle : du spectacle de l'Autre au drame de l'altérité », dans *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et les arts en Europe*, sous la dir. de Sarga Moussa, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoire des Sciences Humaines », 2008, p. 201-222.

¹⁶ « *Abbietta zingara, fosca vegliarda ! / Cingevo i simboli di maliarda !* » : « Une immonde gitane, une vieille ténébreuse, / Qui portait les symboles de la sorcellerie », *Il trovatore*, air de Ferrando, première partie, introduction, acte I, scène I, *L'Avant-Scène Opéra*, op. cit., p. 28.

¹⁷ Telle est la punition, selon une justice immanente, de Rigoletto/Triboulet chez Verdi/Hugo.

¹⁸ C'est la vengeance privée motivée par la jalousie amoureuse, autre ressort dramatique puissant et puissamment exploité à l'opéra, chez Amneris dans *Aïda* de Verdi, ou chez Éboli dans *Don Carlos* du même Verdi, ou encore, dans le registre vériste, dans *Il tabarro* (*La Houppelande*) de Puccini. La liste est ouverte...

¹⁹ *Il trovatore*, dernière scène, *L'Avant-Scène Opéra*, op. cit., p. 83.

la loi commune, tantôt la dérive irrationnelle du sujet mu par la passion ou aliéné par la folle imagination – comme par quelque Surmoi démesuré. La vengeance est toujours un débord, le franchissement d'une limite, un excès théâtralement riche, musicalement fécond, moralement et politiquement signifiant.

Sens des vengeances

La signification socio-culturelle de tels processus vengeurs est ouverte et foisonnante ; c'est dans *Il trovatore* et *La Juive* qu'elle est la plus riche, peut-être parce que ce sont les deux de nos quatre opéras où la logique de la vengeance va jusqu'au bout de sa propre folie, sans être déviée par la contre-logique du remords ou de la rédemption par l'amour²⁰. En effet, dans *Le Roi d'Ys*, Margared effrayé par son propre geste vengeur se jette dans les flots pour apaiser la colère divine et fait refluer ainsi la mer, qui épargne le royaume ; dans *Turandot*, le prince Calaf, vainqueur des trois énigmes, convertit Turandot au désir et à l'amour : il l'arrache au temps légendaire comme à sa frigidité morbide pour la replacer dans l'humanité et dans le temps historique collectif. Chez Verdi, en revanche, « [l']intelligibilité du mélodrame suppose que l'action apparaisse clairement comme une transgression et la réaction comme la réparation complète de cette transgression. L'une comme l'autre doivent être extrêmes. La vengeance apparaît dès lors comme le moteur principal, si ce n'est de l'action, en tout cas du drame²¹ ».

Au-delà du nœud œdipien particulièrement serré et complexe du *Trovatore* de Verdi, on voit comment le librettiste et le compositeur font un usage dramatique et symbolique de la figure de l'absolue étrangère qu'est la bohémienne, vouée à rejoindre la grandeur tragique d'une Médée, déchirée entre l'amour pour son fils (ici adoptif) et la soif vengeresse. Choissant finalement de sacrifier une seconde fois un fils au nom de la vengeance, Azucena rejoint le monde radicalement autre d'où elle a surgi – le monde de la mémoire ineffaçable, univers irrationnel fait de nuit et de feu. Surtout, la gitane est isolée du reste de la communauté des personnages par son rapport particulier non pas à l'espace mais au temps : hantée par le souvenir traumatique du bûcher où fut jetée sa mère, portée par l'appétit de vengeance, elle habite un temps non linéaire mais circulaire, ignorant le pardon et la justice

²⁰ L'on pense à la suspension du geste vengeur de Norma face à ses enfants, dans l'opéra de Vincenzo Bellini d'après la tragédie d'Alexandre Soumet, avatar de la Médée antique, revisitée par la morale chrétienne de l'amour et du pardon.

²¹ Gilles de Van, *Verdi, un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992, p. 121.

qui ouvrent l'axe du temps selon une logique de progrès²². Là se trouve son altérité mentale et culturelle élaborée par Verdi grâce à des moyens strictement musicaux. Le plus simple, et le plus efficace, est le motif de rappel, la reprise d'un thème associé à Azucena et au feu, avec son thème vacillant, ses trilles et son rythme trépidant de croches pointées : cette reprise thématique au fil de l'opéra empêche la matière musicale et le temps dramatique d'évoluer. Le temps est bloqué, fixé sur ce traumatisme originel de la gitane²³. Le thème est posé dès la chanson d'entrée en scène (« *scena e raccontò* », « scène et récit », acte I, partie II, scène I), dans laquelle Azucena raconte le moment où sa mère a été immolée. Le désir obsessionnel de la vengeance trouve à s'exprimer dans la forme itérative, dans l'enroulement de la structure mélodique et rythmique sur elle-même, traduisant cette involution du temps engagé dans une circularité sans fin :

Stridè la vampa !
La folla indomita
Corre a quel foco,
Lieta in sembianza !
Urli di gioia
Intorno eccheggiano:
Cinto di sgherni
Donna s'avanza!
Sinistra splende
Sui volti orribili
La tetra fiamma
Che s'alza, s'alza al ciel²⁴ !

Le personnage, dans ce chant de la ratiocination, est bien figé dans la vengeance, enfermé aux marges de la civilisation et de la raison : hors du temps linéaire partagé, hors espace, hors culture²⁵.

²² « [...] la femme qui devient tyran ou justicière alors qu'elle est normalement vouée à être héroïne, devient "tabou". On trouve un curieux écho de cette antinomie avec le personnage d'Azucena (*Le Trouvère*) : sa tâche de justicière (venger sa mère brûlée par le vieux comte de Luna) est en conflit direct avec sa tendresse de mère (qui est la conséquence directe de sa fonction de femme-héroïne) et le drame montre bien que la fidélité à une passion ne peut s'exercer qu'au détriment de l'autre ». G. de Van, *Verdi, op. cit.*, p. 90.

²³ « Le feu, symboliquement omniprésent tout comme la lune précédemment, possède ici un pouvoir évocateur au premier degré, puisqu'il suggère à Azucena le supplice de sa mère brûlée vive ». Bruno Poindéfert, « Commentaire musical et littéraire », *Il trovatore, L'Avant-Scène Opéra, op. cit.*, p. 41.

²⁴ « La flamme crépite ! / Implacable la foule / À l'air joyeux / Court vers ce feu ! / Des cris de joie / Partout résonnent : / Entourée de gardes, / S'avance une femme ! / Sur les horribles faces / Brille, sinistre, / La sombre flamme / Qui monte, monte vers le ciel ! ». *Il trovatore, L'Avant-Scène Opéra, op. cit.*, p.38-39.

²⁵ L'on pense à la ballade de Senta dans *Der fliegende Holländer (Le Vaisseau fantôme)* de Wagner, comme à toutes les formes musicales fondées sur la répétition (ballades, couplets avec refrain, rondos) qui enferment souvent le personnage dans un temps légendaire non historique – archaïque.

Dans *La Juive*, selon la première version établie par Scribe, l'opéra s'achevait sur une fin heureuse. Grâce à sa conversion, Rachel obtenait la vie sauve. Le choix du dénouement tragique et terrifiant semble porter l'empreinte du compositeur Halévy, écartant la solution du baptême pour son héroïne Rachel. Celle-ci est placée devant un véritable choix par son père, qu'on ne saurait ici qualifier de fanatique : « Ils veulent sur ton front verser l'eau du baptême, / Le veux-tu, mon enfant²⁶ ? ». Rachel choisit sans hésiter le sacrifice et transfigure ainsi le dénouement attendu : « d'un opéra de vengeance il devient une sorte d'oratorio de martyr scénique », écrit Karl Leich-Galland, qui situe le dernier acte dans une tradition menant de *Théodora* de Haendel aux *Dialogues des Carmélites* de Poulenc²⁷. Le processus de la vengeance se trouve ainsi déplacé du personnage d'Éléazar vers la foule des Chrétiens, clamant pendant l'exécution leur satisfaction d'être ainsi « vengés » des Juifs : « Oui, c'en est fait, et des Juifs nous sommes vengés », chante le chœur au tomber du rideau, tandis qu'Éléazar monte l'escalier qui conduit à la cuve d'airain²⁸. Aussi lit-on, derrière les ingrédients mélodramatiques utilisés pour nouer l'intrigue, une puissante donnée symbolique, signifiante dans le contexte de la monarchie de Juillet et de la politique assimilatrice menée par la politique libérale de Louis-Philippe : le cardinal de Brogni tue sa propre fille, comme l'Église massacrant les Juifs assassine une part d'elle-même et reflue dans un temps archaïque, antérieure à la morale du pardon qu'elle prétend porter.

Voix vengeresses, chants vengeurs

Nos trois schémas de la vengeance ainsi que les significations socio-historiques ou culturelles ouvertes sont assurément communs à la littérature et aux arts de la scène. Il convient désormais d'envisager plus finement la spécificité de l'art lyrique à travers la mise en voix de la vengeance. Celle-ci est incarnée, physiquement et vocalement, dans chacun de ces opéras, par un personnage particulier : trois personnages féminins, la sorcière Azucena dans *Il trovatore*, Margared, fille du roi d'Ys chez Lalo, la princesse chinoise Turandot chez Puccini ; trois personnages masculins, Eléazar dans *La Juive*, Le Comte de Luna, rival du Trouvère dans *Il trovatore*, Karnac dans *Le Roi d'Ys* ; un personnage collectif, le chœur des Chrétiens dans *La Juive*. Sur le plan des tessitures, nous constatons, sans en être particulièrement surpris, une prédominance des voix graves : Margared est confiée à une

²⁶ *La Juive*, acte V, scène IV, *L'Avant-Scène Opéra*, op. cit., p. 85.

²⁷ Karl Leich-Galland, « Introduction » au Livret de *La Juive*, Saarbrücken, Musik-Edition Lucie Galland, 1990, p. IX.

²⁸ *La Juive*, acte V, scène IV, *L'Avant-Scène Opéra*, op. cit., p. 85.

mezzo, tout comme Azucena, même si cette dernière possède un *ambitus* vocal particulièrement étendu, allant du *la* grave au *do* aigu – mais l’écriture privilégie les zones basses et appelle une couleur sombre. C’est cette même voix grave, charriant des passions charnelles, travaillée par le corps, communiant avec quelque puissance chtonienne, que fait entendre Margared dans l’opéra de Lalo²⁹. À l’acte II, l’éclatement de sa rage jalouse face à sa sœur Rozenn (« J’ai trop lutté. Enfin, ma douleur éclate ! »), se traduit par un chant déclamatif et tendu, en un *arioso* où aucune ligne mélodique ne s’impose, où domine, dans une sorte de transposition du style haletant du mélodrame, la coupure, la hachure même, par les scansionnements de l’orchestre, dominé par une cellule rythmique répétée par les cuivres. C’est la logique même du chant qui est ici menacée par le prosaïsme déclamatoire de la parole, très loin de la rhétorique musicale et vocale des affects propre à l’opéra bel cantiste – rhétorique encore présente, sous forme de traits vocalisés qui stylisent l’expression, dans le chant d’Azucena, chez Verdi³⁰.

Du côté des voix masculines, Karnac, du *Roi d’Ys*, comme Luna chez Verdi, est confié à un baryton, renvoyant symboliquement à la fonction d’opposant dans la convention lyrique du XIX^e siècle³¹. Le cas d’Éléazar peut sembler particulier et donc plus intéressant, puisque le personnage échoit à un ténor, voix masculine aiguë dont le choix peut d’abord s’interpréter historiquement par la volonté du grand ténor Adolphe Nourrit d’incarner cette riche et complexe figure. Symboliquement, toutefois, un rôle de père est confié à un ténor, cas de figure dont divers exemples apparaissent dans l’opéra du XVIII^e siècle, comme *Idomeneo* de Mozart, ou du premier XIX^e siècle, comme Argirio dans *Tancredi* de Rossini. Mais c’est un archaïsme en 1835. La transformation vocale confère surtout à Éléazar un nouveau statut héroïque, qui complexifie son rapport à la vengeance (laquelle s’éloigne de la pure fonction vengeresse essentialisée dans un personnage typifié), tout en le distinguant fortement du cardinal de Brogni et de sa voix de basse. La palette expressive, surtout dans l’interprétation de Nourrit, s’élargit, de l’amour paternel le plus tendre et le plus déchirant à l’exaltation vengeresse du Juif persécuté, de la promptitude à la colère au recueillement religieux et à l’expression du pardon. La voix aiguë creuse une distance entre le personnage et sa

²⁹ Hervé Lacombe souligne que Lalo « s’entend à créer des ruptures de ton afin d’accentuer les contrastes dramatiques et psychologiques ». *Les Voies de l’opéra français au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 1997, p. 171.

³⁰ Une même stylisation par la roulade poétise le désir vengeur d’Arsace dans *Semiramide* de Rossini, d’après Voltaire (n° 9, Chœur, Scène et Aria, acte II, scène IV), cabalette « *Sì vendicato / Il genitore / A lui svenato / Il traditore* », « Oui : une fois / Mon père vengé / Quand j’aurai égorgé pour lui / Le traître. » (trad. Française de Claudio Mancini, *L’Avant-Scène Opéra*, n° 184, mai-juin 1998, p. 52).

³¹ « [...] aux registres aigus appartiennent la jeunesse, la pureté dans les intentions et les actes, la loyauté, la spiritualité ; les voix moyennes sont liées à la maturité mais aussi à la force, voire à la violence et à la ruse, tandis que les voix graves vont vers la loi, voire vers une plus grande noirceur de caractère. » G. de Van, *Verdi*, op. cit., p. 92.

motivation ; elle renouvelle, vocalement et musicalement, l'expression et la signification de la vengeance par delà les héritages shakespeariens (*Le Marchand de Venise*³²) du livret de Scribe.

Un tel déplacement de la voix vers le haut, dans une tessiture tendue, caractérise tout particulièrement le rôle de Turandot chez Puccini, comme pour exprimer l'aristocratie de la Princesse, et surtout signifier son enfermement dans une féminité désincarnée et lointaine, préservée de l'impureté du contact physique masculin. C'est une négation de l'humanité qui s'exprime à travers cette voix inhumaine, déclamant, dans son air d'apparition scénique (acte II, scène II, « *In questa reggia* », « En ce palais »), ses phrases lyriques sur un *ré* ou un *fa* du haut de la portée (zones particulièrement délicates pour la voix de soprano), ou projetant ses souvenirs des cris de l'aïeule violée ou ses mises en garde menaçantes, comme des javelots, sur des *si* naturels aigus³³. Évoquant cet air, Catherine Clément écrit, dans *L'Opéra ou la défaite des femmes* : « Surgit enfin la voix de Turandot. Haute, dans les cimes élevées des voix surhumaines, impériale, elle chante son propre mythe, son fantasme originaire³⁴. » Toutefois, comme le remarque Hélène Cao, « la fière Princesse jure qu'aucun homme ne la possèdera, sur une mélodie ardente et exaltée, de celles que Puccini confie aux personnages brûlants d'amour³⁵ » : la conversion du désir vengeur en désir érotique et amoureux est déjà à l'œuvre – même si Puccini laissera, par sa mort, la partition inachevée : il laissera le duo du dépassement de la vengeance, transcendé par l'amour, en pointillés...

La vengeance pourrait apparaître comme un motif simplement fonctionnel, éternellement reductible par sa puissance narrative et son efficacité dramatique. Le corpus d'opéras ici constitué révèle néanmoins que le thème et la structure de la vengeance, comme la figure du vengeur, parce qu'ils mènent aux limites de l'humanité culturellement, moralement, politiquement, historiquement constituée, contraignent les auteurs à inventer un *langage-limite*, placé aux confins des formes expressives connues et convenues. Là se trouve une des raisons de la réactivation de l'antique motif tragique de la vengeance dans l'opéra du XIX^e siècle, en quête de formes-sens nouvelles, historiquement, culturellement, socialement

³² Voir Isabelle Moindrot, « Le geste et l'idéologie dans le grand opéra. *La Juive* de Fromental Halévy », *Romantisme*, n° 102, 1998-4. Du même auteur, « Qu'est-ce que ces Juifs ? », Programme de *La Juive*, *op. cit.*, p. 65-73.

³³ Percevant dans ce monologue d'entrée de Turandot, l'enchaînement d'un récitatif, d'un *arioso* et d'un air plus rapide, Hélène Cao repère là une « structure de type *seria* [qui] la distingue et la sépare des autres personnages », procédé déjà appliqué par Mozart pour la Reine de la nuit dans *Die Zauberflöte*, *La Flûte enchantée*. « Commentaire musical » de *Turandot*, *L'Avant-Scène Opéra*, *op. cit.*, p. 42.

³⁴ Catherine Clément, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979, p. 193.

³⁵ « Commentaire musical » de *Turandot*, *L'Avant-Scène Opéra*, *op. cit.*, p. 44.

signifiantes. Parce qu'elle mobilise la catégorie esthétique du sublime et réactive quelques terreurs enfouies chez l'auditeur, la vengeance est toujours susceptible de faire éclater les cadres de la représentation. La rhétorique de la vengeance menace toute rhétorique, et se fait ainsi puissant motif créateur.

Olivier Bara

Université Lyon 2, UMR LIRE (CNRS-Lyon 2)